

DE NUEVA ESPAÑA A MÉXICO

EL UNIVERSO MUSICAL MEXICANO ENTRE CENTENARIOS (1517-1917)

Editado por Javier Marín-López

un
i Universidad
Internacional
de Andalucía
A

**“Y SON MUY ELEGANTES LAS OBRAS DE ESTE MAESTRO”:
EL *TIENTO DE CUARTO TONO DE MEDIO REGISTRO DE TIPLE*
DE FRANCISCO CORREA DE ARAUXO**

GUSTAVO DELGADO PARRA
Facultad de Música
Universidad Nacional Autónoma de México

El *Tiento de cuarto tono de medio registro de tiple* de Francisco Correa de Arauxo (Sevilla, 1584 – Segovia, 1654), contenido en la llamada “Tablatura de órgano” del Archivo Saldívar (Ciudad de México) es, sin lugar a dudas, una fuente documental de la mayor importancia, pues además de agregar una nueva obra a la extraordinaria producción organística de este insigne compositor y organista hispalense conocida a día de hoy, nos pone en contacto con un documento testimonial de los procesos de circulación de la obra correana en el ámbito novohispano del siglo XVII.

El *Tiento de cuarto tono* es una obra del todo desconocida, ya que no se encuentra incluida entre los 63 tientos de su *Facultad orgánica*¹ –obra monumental publicada por Correa en Alcalá de Henares el año de 1626– ni, al parecer, en ninguna otra fuente documental conocida hasta el momento². Quizás este tiento pudo formar parte de otras colecciones de obras que el mismo Correa aseguraba tener preparadas para imprenta pero que nunca se publicaron, y de las cuales el tiento que aquí presento podría ser un testimonio elocuente: “Como se da a entender en el dicho mi libro de versos prometido”³; “Sera cosa de mucho provecho si Dios es servido que salga a la luz, lo qual avra de ser después de salir el de versos”⁴.

El *Tiento de cuarto tono*, así como un par de fragmentos de obras para órgano de otros autores contenidas en la misma tablatura de Saldívar, están escritos en *cifra nueva*, esto es, a la manera de la cifra empleada por Luis Venegas de Henestrosa⁵ y Hernando de Cabezón⁶ en el siglo XVI, y por el propio Correa en la edición de su *Facultad orgánica*. Sin embargo, la tablatura de órgano que nos ocupa

¹ Correa de Arauxo, Francisco. *Libro de tientos y discursos de música práctica, y theorica de órgano, intitulado Facultad orgánica...* Alcalá de Henares, Antonio Arnao, 1626.

² No deja de sorprender la ausencia de este *Tiento de cuarto tono* en la *Facultad orgánica*. Se trata de un tiento de dimensiones importantes, pues supera en extensión prácticamente a la mayoría de los tientos contenidos en dicha colección, con excepción de los tientos 52 (208 cc.), 30 (197 cc.) y 23 sobre la *Batalla de Morales* (298 cc.). Es evidente que la producción de Correa debió de continuar circulando de manera muy amplia, aun después de la publicación de su *Facultad orgánica*, por vía manuscrita.

³ Correa de Arauxo, F. *Facultad orgánica...*, fol. 3v.

⁴ Correa de Arauxo, F. *Facultad orgánica...*, fol. 2r.

⁵ Venegas de Henestrosa, Luis. *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela...* Alcalá de Henares, Joan de Brocar, 1557. Sobre este sistema de escritura, véase el completo estudio de Cea Galán, Andrés. *La cifra hispana: música, tañedores e instrumentos (siglos XVI-XVIII)*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2014, <<https://eprints.ucm.es/27767>> [consulta 15-07-2018].

⁶ Cabezón, Antonio. *Obras de música para tecla, harpa y vihuela...* Madrid, Francisco Sánchez, 1578.

presenta algunas peculiaridades en su forma de escritura, en particular aquellas derivadas del empleo de los compases, figuras y proporciones. El objeto del presente trabajo es estudiar estas peculiaridades y analizar los problemas que presenta la transcripción del tiento, derivados, entre otros aspectos, del precario estado de conservación del manuscrito; como anexo presento una propuesta de transcripción de la obra.

Resulta interesante señalar que la *cifra nueva* –forma de escritura musical en forma de tablatura– se arraiga en la Nueva España a través de dichos impresos y de otros que llegarían a América en la primera mitad del siglo XVII⁷; tal es el caso de la *Facultad orgánica* de Correa. Sin lugar a dudas, las virtudes de la *cifra nueva*, tan alabadas por el propio Correa en su Prólogo, debieron ser razón importante para la buena recepción de esta forma de escritura en la Nueva España:

La cifra en la música fue una grande humanidad, y misericordia que los maestros en ella vsarō con los pequeños y que poco pueden: porque, viendo la necesidad que los tales tenían de conservar en la memoria sus lecciones, y de aumentar las que mas les faltavan para perficionarse, y viendo assi mismo la dificultad tan grāde (no solo para estos, sino para los muy provechos en la música) que auia en poner qualquier obra, de cāto de órgano en la tecla, por pequeña y facil que fuesse: proveyendo del remedio necesario; acordaron diuinamente de inventar un nuevo modo de señales, que causando los mismos efectos [...] reduxese aquella dificultad y desabrimiento [...] ⁸.

Registros del Archivo General de Indias de 1645 dan testimonio del envío de varios ejemplares de la *Facultad orgánica* al Nuevo Mundo⁹. Cabe señalar que la *cifra nueva* queda implantada en la Nueva España no solo a través de los impresos peninsulares arriba indicados, sino que también adquiere forma en manuscritos novohispanos; tal es el caso de la tablatura mexicana para órgano del siglo XVII, dada a conocer en 1942 por Gabriel Saldívar en la *Revista Musical Mexicana*¹⁰.

El manuscrito

El manuscrito conocido como *Códice Saldívar 1* forma parte de la Colección Saldívar, reunida por el musicógrafo, historiador y médico Gabriel Saldívar Silva (Jiménez, Tamaulipas, 1909 - Ciudad de México, 1980) a lo largo de su vida. Se trata de una colección importante tanto cualitativa como cuantitativamente para el conocimiento de la música del periodo virreinal novohispano. La tablatura en cuestión es una fuente documental excepcional dada la carencia casi total de documentos de música para tecla del siglo XVII en archivos mexicanos y, más aún, de aquellos dedicados a la música de

⁷ Unos primeros datos fueron suministrados por Leonard, Irving A. *Los libros del conquistador*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996 [1949]. Véase, para el caso concreto del libro de órgano de Antonio de Cabezón, Delgado Parra, Gustavo. “Antonio de Cabezón y el órgano en el ‘Nuevo Mundo’”. *Anuario Musical*, 69 (2014), pp. 259-276; y Mauleón, Gustavo; y Pepe, Edward C. “Vislumbres de Cabezón: algunas reflexiones y recepción novohispana de *Obras de Música*”. *Anuario Musical*, 69 (2014), pp. 277-294.

⁸ Correa de Arauxo, F. *Facultad orgánica*..., fol. 4r. Prólogo en Alabança de la Cifra.

⁹ En el Archivo General de Indias de Sevilla se reportan tres registros de “4 Música de órgano de correa” (AGI, Contratación, leg. 1189). Acerca de estos registros, véase Rueda Ramírez, Pedro. *Negocio e intercambio cultural. El comercio de libros con América en la carrera de Indias (siglo XVII)*. Sevilla, Diputación de Sevilla y Universidad de Sevilla, 2005, pp. 488-489 y 500-501; y, del mismo autor, “Libros de música en tiempos de Palafox: el circuito atlántico de distribución de impresos musicales en la Nueva España”. *Juan Gutiérrez de Padilla y la época palafoxiana*. Mauleón Rodríguez (coord.). Puebla, Secretaría de Cultura, Museo Mexicano 2010, pp. 155-177.

¹⁰ Saldívar, Gabriel. “Una tablatura mexicana”. *Revista Musical Mexicana*, 2, 3, 5 (1942), pp. 36-39, 65-66 y 110-111.

órgano. Otro factor que acrecienta la importancia del documento es la enorme relevancia que adquiere al aportar una obra desconocida de un compositor de la talla de Correa de Arauxo¹¹.

El manuscrito está constituido tan solo de tres folios separados de papel textil de 17 cm de largo por 12 cm de ancho, que debieron formar parte de una colección o miscelánea más extensa de piezas para órgano de varios autores. El fol. 1 del manuscrito contiene los últimos siete sistemas de una obra de autor anónimo. Los dos sistemas restantes del mismo folio contienen los primeros 17 cc. del *Tiento de cuarto tono* de Correa. En el último folio (fol. 3v) figura un fragmento de una obra de Antonio Carrasio denominada *Fantasia Scala Celite*, de la cual solo se conservan los primeros siete sistemas y una inscripción:

Esta fantasia se llama Scala Celite,
puso el apellido el Maestro Antonio
Carrasio porque es muy Bueno tiento
de octavo tono [de] tiple, de Cabrera
[que en] Perú fue Maestro”¹².

Según se ha indicado, la disposición gráfica del manuscrito se corresponde esencialmente con la *cifra nueva* empleada por Venegas, Cabezón y por el propio Correa en su *Facultad orgánica*: las voces se disponen sobre un tetragrama en donde cada línea horizontal se corresponde con cada una de las voces (bajo, tenor, alto y tiple), y sobre las cuales se indican las notas a partir de cifras del 1 al 7 (Fa-Mi), con alternancia de rayas horizontales dobles, sencillas, puntos y comas, según las necesidades derivadas de las extensiones de las voces (Figuras 25.1 a 25.3).



Figura 25.1: Sistema de cifrado de la *cifra nueva*.



Figura 25.2: Ejemplos de las figuras y su grafía en la "Tablatura de órgano" del Archivo Saldívar (Códice Saldívar 1).

¹¹ Quiero enfatizar mi agradecimiento al maestro Gabriel Saldívar (†), hijo, y a su esposa, la maestra Lupita Campos (colegas de la Facultad de Música de la UNAM), por las facilidades que me otorgaron para obtener una copia del manuscrito que hoy presento, y su permiso para transcribirlo y publicarlo. La tablatura, actualmente en posesión de los herederos del musicólogo mexicano, carece de número de catálogo.

¹² "Tablatura de órgano" del Archivo Saldívar (Códice Saldívar 1), fol. 3v.

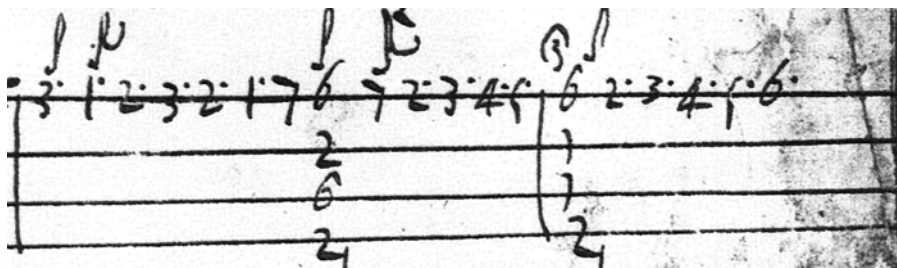


Figura 25.3: Grafía de las cifras en la “Tablatura de órgano” del Archivo Saldívar (*Códice Saldívar 1*), fol. 1r.

Estado de conservación

Cada página del manuscrito debió contener diez sistemas o tetragramas –a excepción del fol. 2v, el cual contuvo solamente nueve–; desafortunadamente, el grave deterioro del manuscrito ocasionado por humedad y hongos generó la pérdida del sistema superior en cada una de sus seis páginas, habiéndose extraviado de manera irreversible hasta una séptima parte del texto musical del *Tiento de cuarto tono* de Correa (Figura 25.4).



Figura 25.4: Francisco Correa, *Tiento de cuarto tono*, “Tablatura de órgano” del Archivo Saldívar (*Códice Saldívar 1*), fol. 3r.

Por si esto fuera poco, los estragos ocasionados por la humedad no se limitaron a la parte superior e inferior de los folios, sino también a los costados; tal es el caso del fol. 3r-v –el más dañado–, en el cual también es significativa la pérdida del texto musical (Figura 25.5), lo que hace intocable el *Tiento de cuarto tono* en concierto.



Figura 25.5: Francisco Correa, *Tiento de quarto tono*, “Tablatura de órgano” del Archivo Saldívar (Códice Saldívar 1), fol. 3v.

Criterios de edición: consideraciones generales

La edición del *Tiento de quarto tono* de Correa que ofrezco en los anexos es una transcripción del original escrito en cifra a notación polifónica. La edición la presento en dos formatos:

1) A cuatro pautas en claves de Do y Fa. Este formato me parece ideal ya que permite desplegar con toda claridad la complejidad de la polifonía en la partitura, además de ser el formato más común empleado por los compositores de la época para la escritura de obras polifónicas para tecla; tal es el caso de Frescobaldi (*Fiori Musicali*), Coelho (*Flores de Música*), Bruna, etc.; y ya en el siglo XVIII, J. S. Bach con el *Arte de la Fuga*. Este formato no requiere mayor explicación debido a la transparencia de la escritura polifónica a cuatro partes.

2) A dos pentagramas con claves de Sol y Fa. Es el formato más común utilizado entre los organistas de hoy. Se transcriben dos voces en el pentagrama inferior en clave de Fa (bajo y tenor) para la mano izquierda, mientras que las dos voces superiores (alto y tiple) se transcriben en el pentagrama superior para la mano derecha con las plicas en dirección opuesta, facilitando de esta manera la lectura y la conducción de las voces. El inconveniente de este formato es que el alto puede resultar con un exceso de líneas adicionales, hasta tres o cuatro (la edición de Kastner ya había sido cuestionada en este sentido)¹³. Sin embargo, es la única manera en que las cuatro partes pueden presentarse con suficiente claridad, a diferencia de invadir el pentagrama inferior con el alto, en cuyo caso la claridad de la polifonía pierde nitidez en detrimento de una lectura más entendida del texto musical.

He tratado de conservar los valores originales de las notas, así como los signos originales de tiempo y proporción; sin embargo, se trata de un tema delicado que discuto más adelante. En el caso de la escritura musical en cifra encontramos que las corcheas y semicorcheas no van unidas por barras, y que cada cifra va suelta de su antecedente y consecuente, característica que no genera ningún tipo de agrupación entre las notas y figuras; por lo tanto, lo más apegado al texto original hubiera sido dejar todas las notas sueltas para evitar condicionar su agrupación, y su consecuente articulación. Sin embargo, y en el afán de ofrecer una lectura clara y de acuerdo a los estándares de los organistas de hoy, ofrezco un barrado convencional.

En cuanto a las alteraciones, he optado por aplicar el principio de que cada nota debe tener su propia alteración, como se hacía en la música del periodo que nos ocupa, aun y cuando parezcan reiterativas, como en el caso de quiebros y redobles. Empleo el becuadro para anular las alteraciones preexistentes. Las sugerencias de alteraciones van encima de la nota. Las notas que aparecen entre paréntesis en mi transcripción no existen en el manuscrito debido a su deterioro; las he agregado a manera de sugerencia editorial. Añado algunas notas críticas directamente en mi transcripción a dos pautas con la finalidad de cotejarlas directamente con el texto musical.

En algunos casos excepcionales no he conservado las barras de compás como aparecen en el manuscrito, debido a que en ocasiones el amanuense tuvo que dibujar medio compás al final de un sistema continuándolo en el siguiente; de hecho, en ocasiones, se toma el cuidado de aclararlo escribiendo textualmente: *medio compás* (Figuras 25.6 y 25.7). Pero mi observación sobre el barrado de los compases no termina ahí, ya que hay una situación más compleja por discutir relacionada con el manejo de los compases y las proporciones.

¹³ Correa de Arauxo, Francisco. *Libro de tientos y discursos de música práctica, y theorica de órgano, intitulado Facultad Orgánica...* Alcalá de Henares, Antonio Arnao, 1626 [Estudio y transcripción de Macario Santiago Kastner, 2 vols. Barcelona, CSIC, 1948-1952].

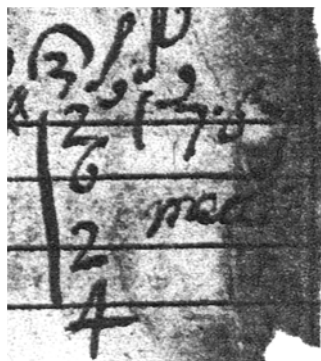


Figura 25.6: Francisco Correa, *Tiento de quarto tono*, “Tablatura de órgano” del Archivo Saldívar (*Códice Saldívar 1*), fol. 2v, final del penúltimo sistema.

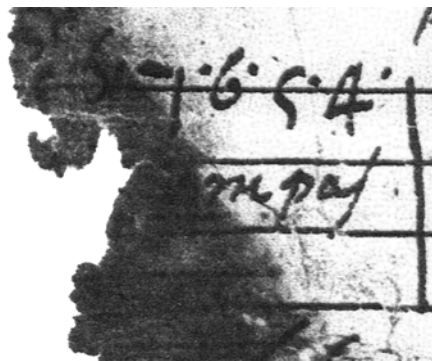


Figura 25.7: Francisco Correa, *Tiento de quarto tono*, “Tablatura de órgano” del Archivo Saldívar (*Códice Saldívar 1*), fol. 2v, inicio del último sistema.

Tiempos y proporciones

El *Tiento de quarto tono* de nuestro manuscrito hace uso del tiempo imperfecto, siendo la unidad de compás la semibreve y la unidad de tiempo la mínima. En cuanto a las proporciones, es recurrente el empleo de la sesquiáltera a doce con *ayrecillo*, la cual, de hecho, es la proporción más utilizada por Correa en su *Facultad orgánica*; esta se indica con un número 3 colocado encima del tetragrama. Cabe señalar que en el empleo de esta proporción Correa no siempre indica el tipo de figuras; por ejemplo, en el *Tiento 2*, fol. 4r, c. 24, la proporción es 12:4 y la indica de la siguiente manera (Figura 25.8):

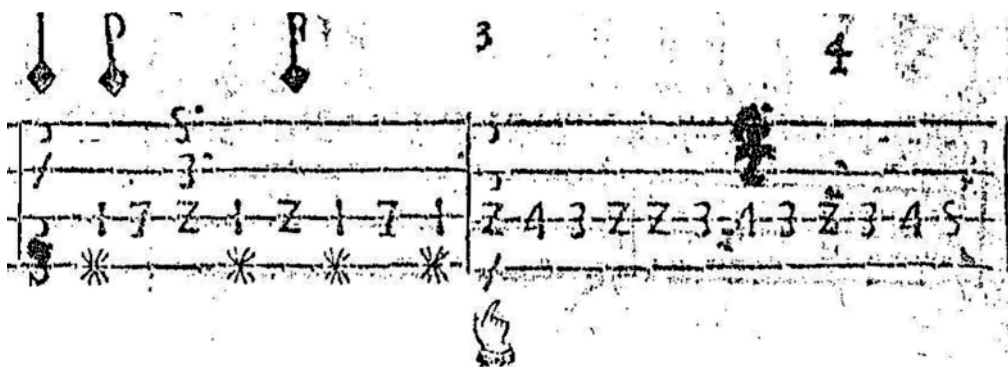


Figura 25.8: Francisco Correa, *Tiento 2* de la *Facultad orgánica*, fol. 4r, cc. 23-24. Lisboa, Biblioteca del Palacio Nacional de Ajuda. P:La.

En la sesquiáltera de 6 al compás tampoco indica el tipo de figuras, como en el *Tiento 1*, cuya proporción es 6:4 (Figura 25.9).

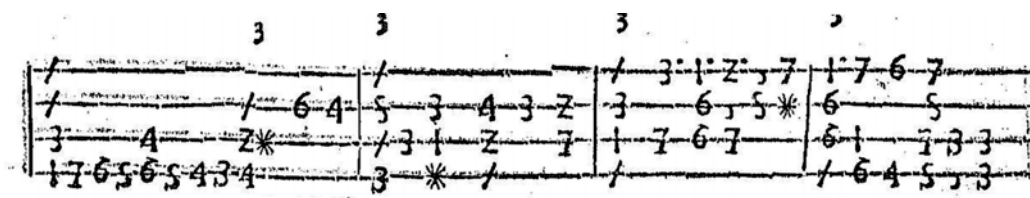


Figura 25.9: Francisco Correa, *Tiento 1* de la *Facultad orgánica*, fol. 3r, cc. 115-118.
Lisboa, Biblioteca del Palacio Nacional de Ajuda. P:La.

Al no estar indicadas las figuras, en el primer caso la transcripción podría ser de doce semínimas al compás, mientras que en el segundo podría ser de seis semínimas al compás. Miguel Bernal opta por estas soluciones en su nueva edición (SEdeM, 2005)¹⁴, mientras que Santiago Kastner (CSIC, 1948) hace una reducción de figuras al transcribir doce corcheas para el primer caso, a manera de tresillos de negra (Figura 25.10) y reducción de figuras al emplear doce semicorcheas para el segundo caso, a manera de seisillos (Figura 25.11).



Figura 25.10: Francisco Correa, *Tiento 2* de la *Facultad orgánica*, cc. 22-24, fols. 4r-v.
Transcripción de Macario S. Kastner.



Figura 25.11: Francisco Correa, *Tiento 1* de la *Facultad orgánica*, cc. 16-18, fols. 1r-1v.
Transcripción de Macario S. Kastner.

Obsérvese en los ejemplos anteriores que la sesquiáltera del *Tiento 2* es con *ayrezillo*¹⁵ y es indicada por el número 3 encima de los pautados; mientras que la sesquiáltera indicada en el *Tiento 1* es sin *ayrezillo*, como lo indica el número 2 colocado encima de los pautados. Estas dos maneras nos indican la diferencia de *ayres* en la notación indicados por Correa, dejándonos claro que las figuras no pueden dividirse más que en 2 o en 3, a menos que se eche mano de algún particular tipo de proporción.

¹⁴ Correa de Arauxo, Francisco. *Libro de tientos y discursos de música práctica, y theorica de órgano, intitulado Facultad Orgánica...* Alcalá de Henares, Antonio Arnao, 1626 [Estudio y transcripción de Miguel Bernal Ripoll. 3 vols. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2005, 1ª ed.].

¹⁵ *Manera de tocar, estilo de tocar*, indicada por Correa en su prólogo.

Pese a la rica información que Correa provee en el prólogo de su *Facultad orgánica*, mucho se ha especulado en torno a la interpretación de la proporción sesquiáltera, del modo en que debe llevarse, su forma correcta de acentuación, su adecuada forma de transcripción, si esta implica una alteración rítmica o si es solo un asunto de articulación, el tipo de figuras que han de emplearse en su transcripción, y un largo etcétera aún sin resolver. Sin embargo, en el ámbito de la transcripción, una cosa parece ser cierta, y es el hecho de que, aún en los casos en que no estén siempre escritas las figuras, estas están implícitas en el empleo de las proporciones mayor (unidad de compás breve con puntillo) y menor (unidad de compás semibreve con puntillo).

Una vez aclarados algunos puntos referentes a la proporción sesquiáltera y sus posibles formas de notación, podemos abordar algunas de las peculiaridades de nuestro manuscrito que difieren en parte de los conceptos arriba señalados, por lo menos en cuanto al empleo de figuras y notación se refiere. De primera intención sorprende el hecho de que la tablatura de Saldívar emplee en su escritura una disminución de figuras al momento de indicar la sesquiáltera a doce, haciendo uso de doce corcheas en lugar de doce semínimas, lo que en el ámbito de la *Facultad orgánica* resulta muy excepcional¹⁶. Una peculiaridad de esas contadas excepciones es el hecho de que la acentuación tiende a privilegiar la acentuación en grupos de seis, o en subdivisiones binarias de grupos de dos notas, en lugar de tres (Figura 25.12).

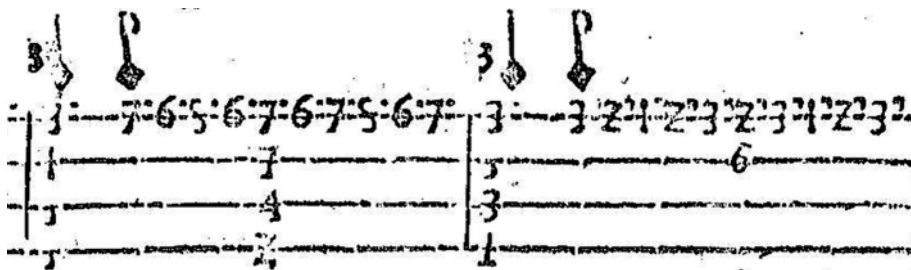


Figura 25.12: Francisco Correa, *Tiento 26* de la *Facultad orgánica*, c. 88. Lisboa, Biblioteca del Palacio Nacional de Ajuda. P:La.

Compárense ahora los siguientes dos casos de sesquiáltera, el primero de ellos de la *Facultad orgánica*, *Tiento 4*, c. 5, también de cuarto tono (Figuras 25.13 y 25.14).



Figura 25.13: Francisco Correa, *Tiento de cuarto tono* de la *Facultad Orgánica*, fol. 13r, c. 105. Lisboa, Biblioteca del Palacio Nacional de Ajuda. P:La.



Figura 25.14: Francisco Correa, *Tiento de cuarto tono* de la *Facultad orgánica*, fol. 13r, c. 105. Transcripción de Miguel Bernal.

¹⁶ Existen solo tres casos de doce corcheas al compás, versus numerosísimos ejemplos que toman como referencia doce semínimas al compás: los tientos 26, 60 y 61.

Mientras que el segundo caso, c. 36 de la tablatura de Saldívar, lo expresa así (Figuras 25.15 y 25.16):

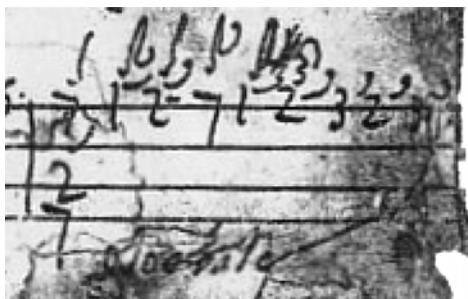


Figura 25.15: Francisco Correa, *Tiento de quarto tono*, “Tablatura de órgano” del Archivo Saldívar (Códice Saldívar 1), fol. 2r, c. 36.



Figura 25.16: Francisco Correa, *Tiento de quarto tono*, “Tablatura de órgano” del Archivo Saldívar (Códice Saldívar 1). Transcripción del autor.

En el primer caso (*Facultad orgánica*) entran doce semínimas al compás, mientras que en el segundo (Saldívar) entran doce corcheas al compás; más aun, en el segundo caso, la indicación de figuras sobre los pautados es de corchea y semicorchea para denotar la sesquiáltera (disminución de valores). Una transcripción quizá más adecuada del c. 36 del manuscrito de acuerdo con la *Facultad orgánica* podría ser la contenida en la Figura 25.17.



Figura 25.17: Francisco Correa, *Tiento de quarto tono* de la *Facultad orgánica*, fol. 2r, c. 36. Lisboa, Biblioteca del Palacio Nacional de Ajuda. P:La. Transcripción alternativa del autor.

Sin embargo, una transcripción apegada al manuscrito, respetando las figuras originales, sería de doce corcheas al compás, si bien habría que considerar que la acentuación de la sesquiáltera en este caso contradice la observación de Correa en cuanto este tipo de proporción con *ayre* desigual, y denotando el *ayre* de proporción menor:

Y aduerto que (donde hallaren vn dos encima de seys o doze figuras al compas) an de tañerlas tales figuras iguales sin ayrezillo de sesquialtera o proporcion menor, y donde hallaren (vn tres) aquellas figuras an de tañer con el dicho ayrezillo de proporcion menor, deteniéndose mas en la primera y menos en la segunda y tercera, y a este modo las demás¹⁷.

Correa señala en sus Advertencias que “en glosa de sexquialtera de doce al compás, se guarde el mismo documento que esta dicho en la de seis, haciendo de dos compases de aquellos uno destos”¹⁸. Esto es, que la relación con C (compás imperfecto) es de 6:2 (entran seis semínimas en una mínima,

¹⁷ Correa de Arauxo, F. *Facultad orgánica*..., fol. 6v.

¹⁸ Correa de Arauxo, F. *Facultad orgánica*..., fol. 18r.

o en proporción tripla 3 semínimas en el lugar de una mínima, o doce semínimas en el lugar de dos mínimas). Todo ello me lleva a cuestionar cuál podría ser la transcripción correcta de la sesquiáltera en relación al imperfecto en el *Tiento de quarto tono* que nos ocupa. Por tal motivo, he considerado dos versiones: 1) una versión aplicando la relación de doce semínimas al compás, de acuerdo a la manera más frecuente empleada por Correa en la *Facultad orgánica* (en cuatro pautas); y 2) otra versión aplicando la relación de doce corcheas al compás, respetando los valores originales del manuscrito y, en este sentido, más apegada al documento original (en dos pautas). En el fol. 5r, cc. 132-134, del *Tiento* de Correa, encontramos claramente la proporción sesquiáltera de doce corcheas al compás (Figura 25.18).

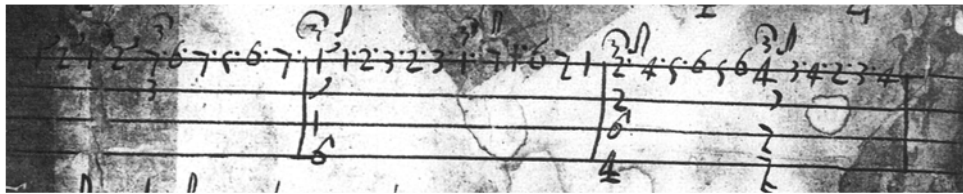


Figura 25.18: Francisco Correa, *Tiento de quarto tono*, “Tablatura de órgano” del Archivo Saldívar (Códice Saldívar 1), fol. 5r, cc. 132-134.

Obsérvese que la indicación del número 3 con un semicírculo encima está colocada en la corchea 1 y la 7, a diferencia de la *Facultad orgánica*, en donde aparece (sin el semicírculo) solo al inicio del compás; ¿acaso podría tomarse como una indicación de sesquiáltera a seis subdividida?

Sesquiáltera a seis

Por otro lado, el manuscrito presenta un caso de sesquiáltera a seis con *ayrezillo*, indicada con seis semínimas al compás agrupadas de tres en tres, con la característica de portar el número 3, incluso sobre cada grupo de tres semínimas, elemento nuevamente inexistente en la *Facultad orgánica*. ¿Acaso estamos otra vez ante una eventual forma o sugerencia de agrupación y articulación del *ayrezillo* (Figura 25.19)?



Figura 25.19: Francisco Correa, *Tiento de quarto tono*, “Tablatura de órgano” del Archivo Saldívar (Códice Saldívar 1), fol. 5r, c. 166.

En la Figura 25.19, el c. 166 del fol. 5r no presenta el barrado de seis semínimas al compás, convirtiéndose, de hecho, en un compás de dieciocho semínimas. Sin embargo, cabe señalar que el fol. 3r del manuscrito incluye un interesante fragmento tachado por el amanuense, el cual presenta en el c. 166 (entre otros compases) una versión con un barrado que claramente abarca seis semínimas al compás, dejándonos claro que su relación con el imperfecto es a todas luces de 3:2.



Figura 25.20: Francisco Correa, *Tiento de quarto tono*, “Tablatura de órgano” del Archivo Saldívar (Códice Saldívar 1), fol. 3r.

Mi transcripción es la siguiente (Figura 25.21)¹⁹.



Figura 25.21: Francisco Correa, *Tiento de quarto tono*, “Tablatura de órgano” del Archivo Saldívar (Códice Saldívar 1), c. 166, fol. 35. Transcripción del autor.

Sin lugar a dudas, la tablatura de órgano de Saldívar deja muchos interrogantes por resolver en el ámbito de su notación musical, entre otros aspectos. El manuscrito abunda en aparentes inconsistencias respecto del uso de las figuras colocadas sobre los pautaados y su relación con el compás. Por ejemplo, cuando se quiere indicar “tresillo de negra”, este se indica con una corchea y un dieciseisavo. Nuevamente la intención de una aparente reducción de valores se hace patente. Obsérvese el ejemplo de la Figura 25.22.

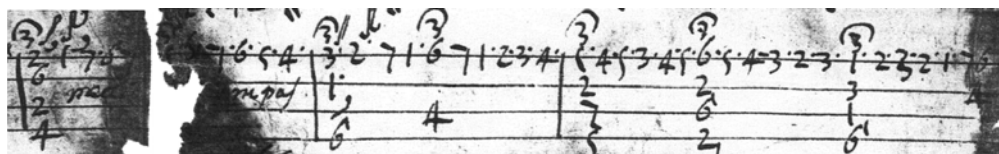


Figura 25.22: Francisco Correa, *Tiento de quarto tono*, “Tablatura de órgano” del Archivo Saldívar (Códice Saldívar 1), fol. 3r, cc. 124-127.

¹⁹ No deja de sorprender el empleo de esta proporción hacia el final de la obra; pareciera que falta un compás en el manuscrito, con lo cual podría completarse una sesquiáltera de 12 corcheas al compás, más acorde con la obra.

Una transcripción de este pasaje respetando los valores originales nos llevaría a transcribirlo como una sesquiáltera de 12/16 al compás, la cual, de hecho, no existe en la *Facultad orgánica* más que de manera especulativa. Como ya se indicó, Correa marca este tipo de figuras regularmente con mínima y semínima, indicando que la primera es el doble de la(s) que sigue(n); también la llega a indicar, excepcionalmente, con semínima y corchea, pero nunca con corchea y dieciseisavo. La Figura 25.23 muestra otro ejemplo.

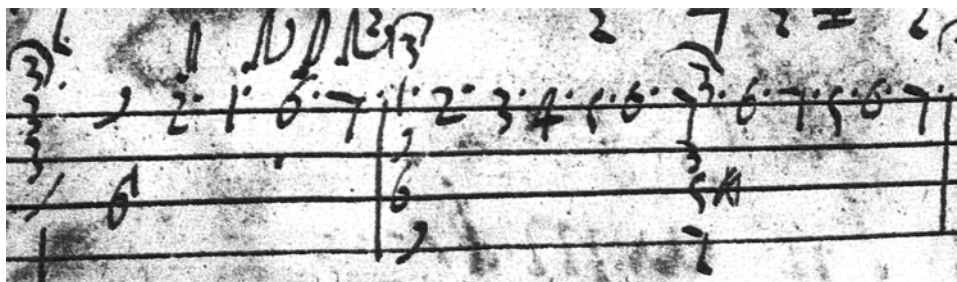


Figura 25.23: Francisco Correa, *Tiento de quarto tono*, “Tablatura de órgano” del Archivo Saldívar (Códice Saldívar 1), cc. 70-71.

En todos estos casos, he optado por la sesquiáltera de doce semínimas al compás para mi primera versión, y la de doce corcheas al compás para la segunda. Quiero señalar que las notas críticas las he incluido en mi transcripción a dos pautas (doce corcheas al compás), con la intención de cotejarlas directamente en el texto musical; mientras que las he omitido en mi versión a cuatro pautas (doce semínimas al compás) para conservar el texto musical lo más limpio posible.

Próximamente estaré presentando una propuesta de reconstrucción del texto musical faltante en la tablatura, indispensable, según mi opinión, para la ejecución de la obra en concierto. Finalmente quiero señalar que la obra de Correa, al circular en la Nueva España desde la primera mitad del siglo XVII en forma impresa y en manuscritos, debió representar una plataforma para conocer algunas de las vías a través de las cuales se brindó un suministro cultural desde la España peninsular hasta la Nueva España, así como su despliegue espacio-temporal, que resultó central para la recepción de la nueva cultura implantada con la “conquista” de México. En su *Historia de la invención de las Indias*, el humanista español Hernán Pérez de Oliva nos cuenta que Colón “partió de España a mezclar el mundo y a dar a aquellas tierras extrañas forma de la nuestra”²⁰.

²⁰ Pérez de Oliva, Hernán. *Historia de la invención de las Indias*. José Juan Arrom (ed.). México, Siglo XXI Editores, 1991, p. 50.

Anexo 25.1: Transcripción a cuatro pautas del *Tiento de quarto tono* del Archivo Saldívar (Códice Saldívar 1)

Tiento de quarto tono medio registro [de] tiple

Francisco Correa de Arauxo
Transcripción: Gustavo Delgado Parra

[f. 1]

10

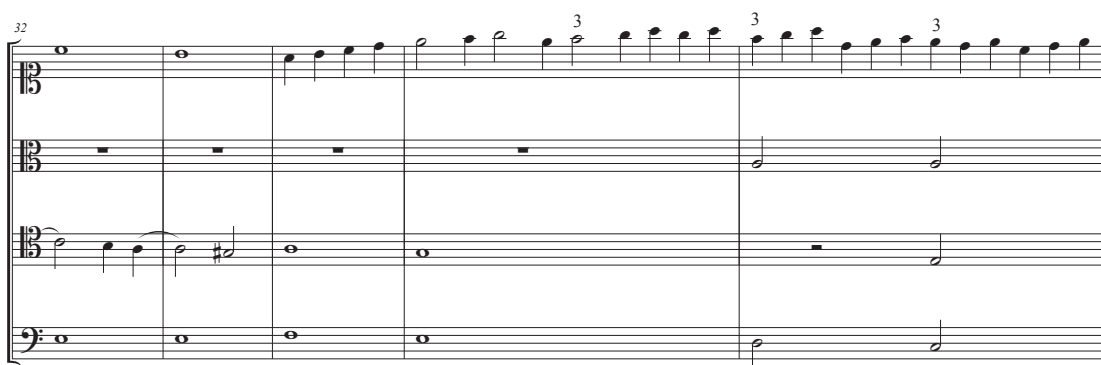
Falta primer sistema f. 1 v.

18 f. 1 v

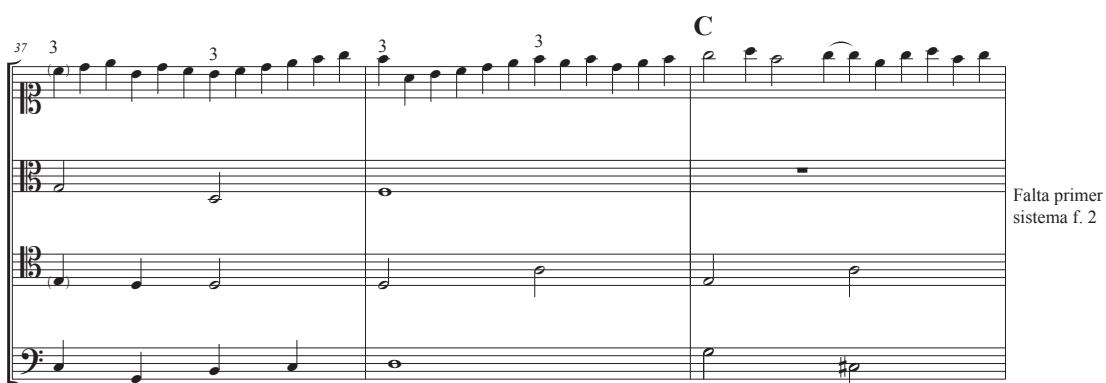
24



32



37



Falta primer sistema f. 2

40 f. 2

This system contains measures 40 through 47. The music is written for four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measures 40-45 are mostly whole rests. In measure 46, the top staff has a half note F#4. In measure 47, the top staff has a half note G4. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a melodic line starting in measure 40 with a quarter note G4, followed by various intervals and a half note F#4 in measure 47. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with a melodic line starting in measure 40 with a quarter note G4 and ending in measure 47 with a half note F#4. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp, with a melodic line starting in measure 40 with a quarter note G2 and ending in measure 47 with a half note F#2.

48

This system contains measures 48 through 50. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. Measures 48-50 feature a continuous eighth-note melody. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with a melodic line starting in measure 48 with a quarter note G4 and ending in measure 50 with a half note F#4. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with a melodic line starting in measure 48 with a quarter note G4 and ending in measure 50 with a half note F#4. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp, with a melodic line starting in measure 48 with a quarter note G2 and ending in measure 50 with a half note F#2.

51

This system contains measures 51 through 53. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. Measures 51-53 feature a continuous eighth-note melody. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with a melodic line starting in measure 51 with a quarter note G4 and ending in measure 53 with a half note F#4. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with a melodic line starting in measure 51 with a quarter note G4 and ending in measure 53 with a half note F#4. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp, with a melodic line starting in measure 51 with a quarter note G2 and ending in measure 53 with a half note F#2.

54

This system contains measures 54 through 61. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is written in a key with one sharp (F#). Measure 54 begins with a treble staff containing a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4, all beamed together. The bass staff has a whole note G3. Measures 55-61 show various rhythmic patterns, including quarter notes, eighth notes, and whole notes, with some measures containing rests.

62

This system contains measures 62 through 68. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. Measure 62 starts with a treble staff containing a whole note G4. The bass staff has a whole note G3. Measures 63-68 continue with various rhythmic patterns, including quarter notes, eighth notes, and whole notes, with some measures containing rests. A triplet of eighth notes is marked with a '3' over the notes in measure 67.

69

This system contains measures 69 through 71. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. Measure 69 begins with a treble staff containing a triplet of eighth notes G4, A4, and B4, marked with a '3' over the notes. The bass staff has a whole note G3. Measures 70-71 continue with various rhythmic patterns, including quarter notes, eighth notes, and whole notes, with some measures containing rests. Triplet markings are present in measures 69, 70, and 71.

C

72

System 72: A four-staff musical score. The top staff (treble clef) contains a continuous eighth-note melody. The second staff (alto clef) has a whole note G2. The third staff (alto clef) has a whole note G2. The bottom staff (bass clef) has a whole note G1. The key signature has one sharp (F#).

73

System 73: A four-staff musical score. The top staff (treble clef) has a half note G2, followed by a half rest. The second staff (alto clef) has a half note G2, followed by a half rest. The third staff (alto clef) has a half note G2, followed by a half rest. The bottom staff (bass clef) has a half note G1, followed by a half rest. The key signature has one sharp (F#).

82

System 82: A four-staff musical score. The top staff (treble clef) has a half note G2, followed by a half rest. The second staff (alto clef) has a half note G2, followed by a half rest. The third staff (alto clef) has a half note G2, followed by a half rest. The bottom staff (bass clef) has a half note G1, followed by a half rest. The key signature has one sharp (F#).

Falta primer
sistema f. 2 v

87




System 87: Four staves. The top staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and quarter notes, including a sharp sign. The second staff (treble clef) has a whole rest followed by a melodic line. The third staff (treble clef) has a whole rest followed by a single note. The bottom staff (bass clef) has a whole rest followed by a melodic line.

91



System 91: Four staves. The top staff (treble clef) has a whole rest. The second staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and quarter notes. The third staff (treble clef) contains a melodic line with quarter and eighth notes. The bottom staff (bass clef) contains a melodic line with quarter and eighth notes.

97

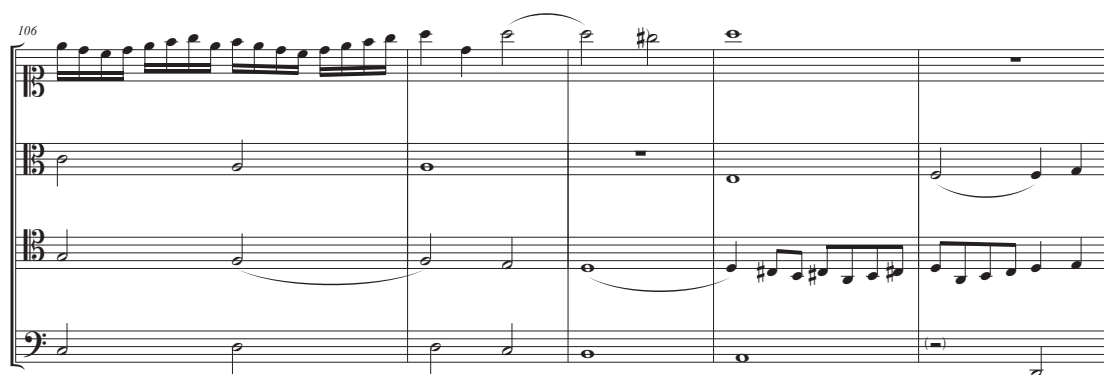


System 97: Four staves. The top staff (treble clef) has a whole rest. The second staff (treble clef) contains a melodic line with quarter and eighth notes. The third staff (treble clef) contains a melodic line with quarter and eighth notes. The bottom staff (bass clef) contains a melodic line with quarter and eighth notes.

103



106



111



118

System 118: A four-staff musical score. The top staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including triplets. The second staff (alto clef) has a single note with a sharp sign. The third staff (alto clef) has a single note. The bottom staff (bass clef) has a single note. The system ends with a double bar line.

123

System 123: A four-staff musical score. The top staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including triplets. The second staff (alto clef) has a single note. The third staff (alto clef) has a single note. The bottom staff (bass clef) has a single note. The system ends with a double bar line.

Falta primer
sistema de f. 3

125 f. 3

System 125: A four-staff musical score. The top staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including triplets. The second staff (alto clef) has a single note. The third staff (alto clef) has a single note. The bottom staff (bass clef) has a single note. The system ends with a double bar line.

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It is written for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is in 3/4 time and consists of four measures. The Soprano part features a melody with triplets of eighth notes. The Alto part has a melody with a long note in the second measure. The Tenor part has a melody with a long note in the second measure. The Bass part has a melody with a long note in the second measure. The lyrics "The Rose Tree" are written below the Soprano part.

C
132

This musical score is for the song 'The Rose Tree' in C major, measures 132-141. It features four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. The Treble staff contains a melody with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The Alto, Tenor, and Bass staves provide harmonic support with various note values and rests. The music is written in a standard musical notation style with a key signature of one sharp and a common time signature.

142

compás perdido por deterioro

3

3

This musical score is for a piece titled "Compás perdido por deterioro" (Lost beat due to deterioration). It is written for four staves, likely representing different instruments or voices. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and beams. A specific section of the score is marked with the number "3" above the staff, indicating a triplet or a specific measure. The text "compás perdido por deterioro" is written across the staves, suggesting a section where the beat is lost or deteriorated. The score is presented in a clean, professional layout with a white background and black musical notation.

147 3

compás incompleto
por deterioro



152



158

f. 1 v tomado de
sección tachada

3 3



166

Falta primer sistema de f. 3 v

170

175

Anexo 25.2: Transcripción con reducción a dos pautas del *Tiento de quarto tono* del Archivo Saldívar (*Códice Saldívar 1*)

Tiento de quarto tono medio registro [de] tiple

Francisco Correa de Arauxo
Transcripción: Gustavo Delgado Parra

[f.1]

7

13

18 [f. 1 v.]

Falta primer sistema f. 1v.

21

Compás repetido
eliminado en c. 23

26

32

37

Falta primer
sistema f. 2

40 [f. 2]

47

50

53

58

65

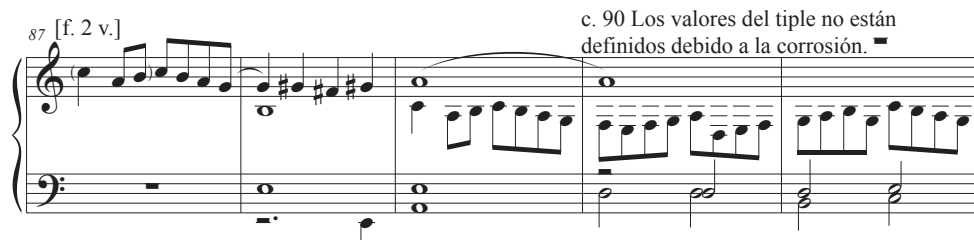
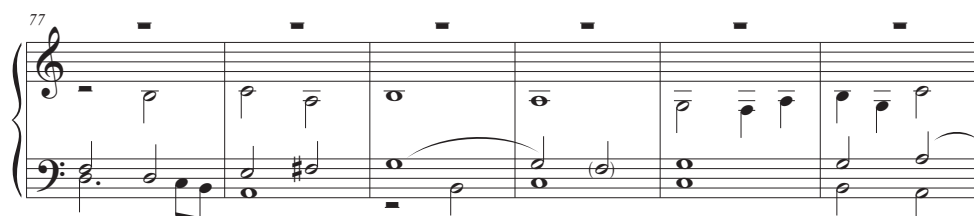
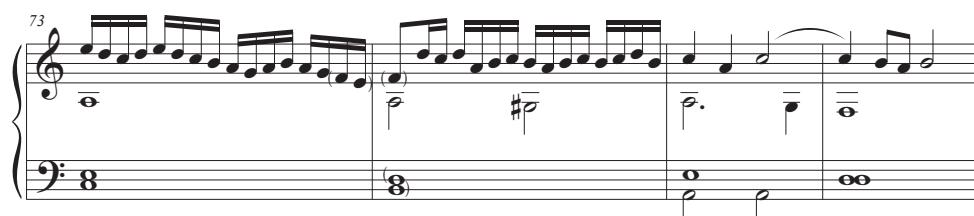
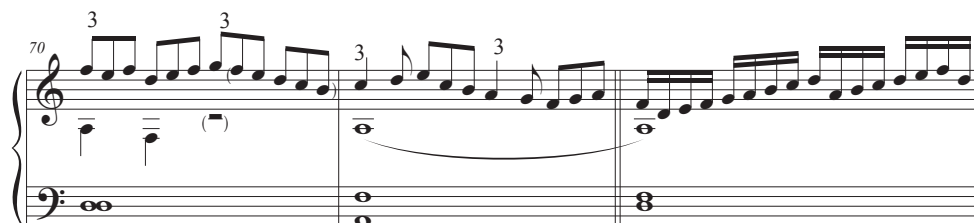
3

3

3

?

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of staves. Each system begins with a measure number (47, 50, 53, 58, 65) in the upper left corner. The notation is written in treble and bass clefs. The first system (measures 47-49) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. The second system (measures 50-52) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 53-57) includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. The fourth system (measures 58-64) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. The fifth system (measures 65-67) includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. The score concludes with a final measure (67) marked with a question mark.



c. 87 Los dos primeros tiempos de tiple desaparecieron por la corrosión; se completaron como parte del tema que se imita en el tenor en c. 89. Asimismo, desapareció el alto, el tenor y el bajo.

92

99

103

c. 105 compás indefinido, signos ajenos a la cifra utilizada en el ms. se inician en c.104 (Bajo) y continúan en c. 106.

107

112

117

123

126 [f. 3]

130

135

Falta primer sistema de f. 3

144

¿Do natural?

c. perdido por humedad

c. deteriorado por humedad

149

152

155

159

164

cc. 166 -170 tomados de f. 1 v. cc. tachados

169

Falta el primer sistema

171 [f. 3 v.]

c. 171 valores indefinidos

174